ISSN 1122 - 1917

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XXIX 2021

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI
LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1

ANNO XXIX 2021

ATTI DEL CONVEGNO

Les silences de la montagne.
Littérature et discours alpins (XVIII^e^-XXI^e^ siècles)

Aosta, 12 dicembre 2019

A cura di Federica Locatelli e Françoise Rigat

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Anno XXIX - 1/2021
ISSN 1122-1917
ISBN 978-88-9335-830-9

Comitato Editoriale
Giovanni Gobber, Direttore
Maria Luisa Maggioni, Direttore
Lucia Mor, Direttore
Marisa Verna, Direttore
Sarah Bigi
Elisa Bolchi
Giulia Grata
Chiara Piccinini
Maria Paola Tenchini

Esperti internazionali
Thomas Austenfeld, Université de Fribourg
Michael D. Aeschliman, Boston University, MA, USA
Elena Agazzi, Università degli Studi di Bergamo
Stefano Arduini, Università degli Studi di Urbino
György Domokos, Pázmány Péter Katolikus Egyetem
Hans Drumbl, Libera Università di Bolzano
Jacques Dürrenmatt, Sorbonne Université
Françoise Gaillard, Université de Paris VII
Artur Gałkowski, Uniwersytet Łódzki
Loretta Innocenti, Università Ca' Foscari di Venezia
Vincenzo Orioles, Università degli Studi di Udine
Gilles Philippe. Université de Lausanne
Peter Platt, Barnard College, Columbia University, NY, USA
Andrea Rocci, Università della Svizzera italiana
Eddo Rigotti, Università degli Svizzera italiana
Nikola Rossbach, Universität Kassel
Michael Rossington, Newcastle University, UK
Giuseppe Sertoli, Università degli Studi di Genova
William Sharpe, Barnard College, Columbia University, NY, USA
Thomas Travisano, Hartwick College, NY, USA
Anna Torti, Università degli Studi di Perugia
Gisèle Vanhese, Università della Calabria

I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti alla valutazione di due Peer Reviewers *in forma rigorosamente anonima*

© 2021 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)
web: www.educatt.it/libri

Redazione della Rivista: redazione.all@unicatt.it | *web*: www.analisilinguisticaeletteraria.eu

Questo volume è stato stampato nel mese di maggio 2021
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

Indice

Introduction. À l'écoute des silences de la montagne 5
Federica Locatelli – Françoise Rigat

Le silence et la montagne : la suggestion d'un entre-deux 13
Paola Paissa

Proust à l'écoute de Senancour. Du silence des montagnes
au silence de la musique. Questions de style 29
Marisa Verna

Peindre le silence. Caspar David Friedrich (1774-1840) 43
Michael Kohlhauer

« Tant de choses qui ne s'expriment pas » : tentatives de description
du paysage alpestre dans la littérature des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles 59
Federica Locatelli

Les paradoxes du silence alpin chez Ramond de Carbonnières 73
Alain Guyot

Le 'silence prodigieux' des montagnes dans Siloé de Paul Gadenne 81
Pascale Janot

Les périphrases du silence chez Ramuz : le rythme de l'indicible 97
Davide Vago

Le silence dans 'La Haute Route' de Maurice Chappaz,
de la contestation à l'espérance 107
Jean-Baptiste Bernard

Au coeur des Dolomites Lucaniennes : isotopies et configurations
esthétiques du silence 121
Laura Santone

Topopoétique du silence. Sur le nom de voie d'escalade 131
Françoise Rigat

Recensioni e rassegne

Recensioni 151

Rassegna di Linguistica e di Glottodidattica 159
a cura di Giovanni Gobber

Rassegna di Linguistica francese 165
a cura di Enrica Galazzi e Michela Murano

Rassegna di Linguistica inglese 173
a cura di Maria Luisa Maggioni e Amanda C. Murphy

Rassegna di Linguistica russa 181
a cura di Anna Bonola e Valentina Noseda

Rassegna di Linguistica tedesca 187
a cura di Federica Missaglia

Indice degli Autori 193

Le silence et la montagne : la suggestion d'un entre-deux

Paola Paissa
Università di Torino

Cet article analyse la dimension d'entre-deux qui caractérise le silence. La première partie discerne, dans la tradition littéraire, un certain nombre d'oppositions (valeurs éthiques *vs* esthétiques ; axiologie positive *vs* négative ; sentiment de présence *vs* d'absence) par rapport auxquelles le silence représente un espace-seuil. La deuxième partie se penche sur deux témoignages d'ascension de la montagne : *Le vent à Djémila* d'Albert Camus et *La leçon de la Sainte-Victoire* de Peter Handke. Notre analyse met en lumière la fonction du silence en tant que tissu interstitiel dans la construction sémantique, narrative et rhétorique des deux ouvrages. Le rôle créatif du silence dans l'écriture est notamment souligné.

This paper analyses the in-between dimension characterizing silence. The first part describes, in the literary tradition, a set of oppositions (ethical *vs* aesthetic values; positive *vs* negative axiology; feeling of presence *vs* absence) in relation to which silence represents a threshold space. The second part focuses on two accounts of mountain ascents : Albert Camus' *Le vent à Djémila* and Peter Handke's *La leçon de la Sainte-Victoire*. The analysis highlights the function of silence as an interstitial tissue in the semantic, narrative and rhetorical construction of both works. In particular, the creative role of silence in writing is pointed out.

Keywords: silence, in-between, rhetoric, writing

Tante cose ci attirano nel futuro, ma nel presente invano vogliamo possederle. Io salirò sulla montagna – l'altezza mi chiama, voglio averla – l'ascendo – la domino; ma la montagna come la posseggo? Ben son alto sulla pianura e sul mare; e vedo il largo orizzonte che è della montagna; ma tutto ciò non è mio: non è in me quanto vedo, e per più vedere non mai « ho visto »: la vista non la posseggo.
C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, Adelphi, Milano 1982 [1913], p. 40.

Le silence présente une extraordinaire épaisseur sémantique, due à la polysémie et à la polyvalence qui le traversent et dont plusieurs ouvrages ont essayé de rendre compte[1]. Pour

[1] La bibliographie concernant le silence est richissime. Nous nous bornerons à indiquer ici quelques ouvrages qui donnent un aperçu général, anthropologique ou historique, du phénomène : D. Le Breton, *Du silence*,

notre part, nous essaierons de mettre en lumière la dimension d'entre-deux qui le caractérise. Plage de résonance précédant la parole et lui conférant son sens plein et authentique, cet objet sera envisagé ici en tant qu'interstice fertile[2], situé à la rencontre d'instances opposées et ouvert à des potentialités multiples. Notre observation portera notamment sur la représentation littéraire du silence, où cette nature de seuil intermédiaire est déclinée de plusieurs manières.

Dans la première partie, nous illustrerons quelques-unes des facettes de l'entre-deux constitutif du silence. Dans la deuxième, en revanche, nous prendrons en considération deux témoignages de l'expérience de l'ascension des montagnes (respectivement d'Albert Camus et de Peter Handke) afin d'illustrer la qualité, le rôle et la fonction du silence qui accompagne la montée vers les sommets, c'est-à-dire la conquête de ce territoire moyen qu'incarne, à son tour, la montagne.

1. *Silence et entre-deux*

Le silence est, avant tout, un lieu de convergence d'instances éthiques et esthétiques. Si la littérature est un point de rencontre de ces deux dimensions capitales de la condition humaine, le silence y occupe, à cet égard, une place d'élection.

Sur le plan éthique, l'attitude silencieuse a été valorisée depuis l'Antiquité : dans la solitude, ce comportement favorise le recueillement et l'introspection intérieure alors que, dans la situation dialogale, il facilite l'écoute et l'ouverture à l'autre. Ainsi, les qualités morales du silence ont-elles longtemps été l'apanage de la littérature religieuse. D'un côté, celle-ci a célébré, à partir du Moyen Age, la *bona taciturnitas* comme une voie privilégiée d'approche et de contemplation de Dieu et, de l'autre, elle a recommandé la réserve tacite (la *custodia oris*) comme une conduite de prudence et de modestie. À compter du XVI^e^ siècle, cette valorisation du silence, tant come posture de sage retenue que comme moyen de ressourcement spirituel, a subi un processus de laïcisation, en passant de la littérature religieuse à la profane, par le biais de la littérature moraliste des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles[3]. Dans le monde contemporain, enfin, le silence a évolué en enjeu politique, puisqu'il est partout

---

Métailié, Paris 1997 ; A. Corbin, *Histoire du silence. De la Renaissance à nos jours*, Albin Michel, Paris 2016 ; R. Bassetti, *Storia e pratica del silenzio*, Bollati Boringhieri, Torino 2019.

[2] Du point de vue de la sociologie de la vie quotidienne, le silence a été défini comme un « interstice » : cf. G. Gasparini, *Sociologia degli interstizi. Viaggio, attesa, silenzio, sorpresa, dono*, Mondadori, Milano 1998. De même, J. de Bourbon Busset décrit le silence comme un « tissu interstitiel » : J. de Bourbon Busset, *Le silence et la joie*, « Corps écrit », 12, 1984, p. 13.

[3] Cette évolution a concerné tant la littérature italienne que la française. Pour la littérature italienne, nous renvoyons au recueil d'études : *Silenzio, Atti del terzo Colloquio internazionale di letteratura italiana*, S. Zoppi Garampi ed., Salerno editrice, Roma 2012. Pour la littérature française, nous rappelons, outre les ouvrages cités, le célèbre traité de l'Abbé Dinouart, *L'art de se taire*, de 1771 (Jérôme Millon, Paris 1987), dans lequel convergent plusieurs thèmes liés aux pratiques et aux vertus du silence, provenant de la tradition moraliste française et de la riche production de manuels italiens et français circulant depuis la Renaissance (cf. aussi L. Bisello, *Sotto il manto del silenzio, Storia e forme del tacere (secoli XVI e XVII)*, Olschki, Firenze 2003).

menacé de disparition – y compris à la montagne[4] – et que sa sauvegarde est un moyen de résister contre l'hypertrophie de la communication et l'agression sonore de la modernité[5].

Sur le plan esthétique, le silence constitue l'un des signes distinctifs de l'art et notamment de la littérature du XX^e^ siècle[6]. L' « écriture du silence » est en effet un phénomène de grande ampleur, auquel nous ne pouvons faire ici qu'une allusion fort rapide[7]. En simplifiant un peu et en limitant, pour des raisons d'espace, nos considérations à la poésie, on peut affirmer que l' « écriture du silence » répond à deux impératifs majeurs. D'une part, elle traduit la recherche de l'*absolu*, de la plénitude correspondant à un *au-delà* du langage, à un état préverbal – ou, pour mieux dire, averbal – du sens. La grande tradition de l'écriture post-mallarméenne, de Valéry à Bonnefoy, est caractérisée par la quête, à la fois esthétique et existentielle, de l'idéal poétique de l'*Azur*, une recherche conduite à la lisière du silence, exaltant l'art typiquement français de la retenue, de l'allusion, de la trame légère qui joint le dire et le taire. Ces quelques vers fameux de Valéry donnent une idée du rôle que joue le silence dans la difficile genèse de la parole poétique. Antérieur à l'écriture, le silence nourrit le patient labeur dont celle-ci est issue et représente le gage de sa qualité de « fruit mûr » :

> Patience, patience
> Patience dans l'azur !
> Chaque atome de silence
> Est la chance d'un fruit mûr ![8]

D'autre part, l' « écriture du silence » répond à la nécessité de donner une voix aux choses muettes et de restituer, bien que de façon fragmentaire, l'*être-là* des choses. C'est notamment la génération des poètes de la seconde moitié du XX^e^ siècle qui se consacre à la recherche d'un langage capable de réaliser cet idéal. Nous songeons à des poètes très éloignés entre eux : des Français comme, par exemple, Francis Ponge, René Char, Henri Michaux, Saint-John Perse ; des Suisses, tels que Philippe Jaccottet et Anne Perrier ; des Italiens

---

[4] L'introduction de Françoise Rigat au colloque a fait état de cette situation. Il est également significatif de rappeler qu'une revue écologiste, fondée en 1982, a justement choisi comme titre « Silence » et a consacré le numéro 473, de décembre 2018, au silence de la montagne.

[5] On peut voir, entre autres : P. Breton – D. Le Breton, *Le silence et la parole. Contre les excès de la communication*, Érès, Toulouse 2017 [2009], ainsi que le véritable manifeste militant de S. Sim, *Manifesto for Silence. Confronting the Politics and Culture of Noise*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2007 (trad.it., *Manifesto per il silenzio*, Feltrinelli, Milano 2008).

[6] Un essai fondamental et encore actuel, sur le rôle du silence dans la conception de l'art, remonte à 1967 et se doit à Susan Sontag (S. Sontag, *The Aesthetics of Silence, Style of Radical Will*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1969).

[7] La bibliographie portant sur l' « écriture du silence » est très vaste. Nous indiquons ici seulement quelques ouvrages généraux : *Limites du langage : indicible ou silence*, A. Mura-Brunel – K. Cogard ed., L'Harmattan, Paris 2002 ; *Ecriture et silence au XX^e^ siècle*, Y.-M. Ergal – M. Finck ed., Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 2010. « *'Qu'il parle maintenant ou se taise à jamais': les effets du silence dans le processus de création* », F. Ioos – V. Gannier ed., « Loxias », 32/33, 2011, http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6573, http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6664 (dernière consultation le 10 mai 2020).

[8] P. Valéry, « Palme » (v. 80-84) in *Charmes*, Gallimard, Paris 1926 [1922].

comme Mario Luzi ou Giorgio Caproni, etc. S'accomplissant par des chemins différents, l'exploration du sens qui se dégage de l'inertie et du silence objectuels, depuis « le galet » ou « le savon » de Francis Ponge jusqu'aux pierres, aux « sassate » de Giorgio Caproni[9], représente la tendance commune à ces artistes. Parmi les nombreux exemples possibles, nous proposons un bref fragment de René Char, un écrivain chez qui la quête poétique se double, inséparablement, de l'éthique. Dans ce propos, la lampe est envisagée comme le symbole de l'inaccessible et figure comme la source du silence, ainsi que du courage nécessaire aux résistants :

> Nous n'appartenons à personne sinon au point d'or de cette lampe inconnue de nous, inaccessible à nous qui tient éveillés le courage et le silence[10].

Par ailleurs, les dimensions éthique et esthétique demeurent indissociables dans l' « écriture du silence », puisqu'une sorte de mission est reconnue à l'écrivain de *préserver* le silence, mis en péril dans le « hors texte », c'est-à-dire le monde extérieur. Ainsi, dès son premier recueil (1952), Anne Perrier indique, dans la tâche de « bâtir du silence », le projet essentiel de sa recherche poétique. Celle-ci se résume, par ailleurs, dans ces quelques vers de *La voie nomade* (1986) :

> Pour tout bagage
> Pour tout péage
> Cet air de flûte qui chancelle d'un silence
> À l'Autre[11].

De même, pour la poétesse américaine Barbara Guest, le sens du silence renvoie directement à la poésie. Dans le refrain de son poème *Nocturne*, la question de la signification du silence est réitérée :

> Do you know what silence means?
> *Deux quais et voilà tout*[12].

---

[9] L'allusion à la pierre et aux images minérales (le *caillou*, le *marbre*, l'*obsidienne*, etc.) revient souvent dans la poésie de Giorgio Caproni. Sur la métaphore de la « mer comme matériel », c'est-à-dire matière à sculpter, figer, *lignifier* et, plus largement, sur le silence dans la réflexion métapoétique et la poésie de Caproni, cf. L. Surdich, *Il « rumore della storia » e i « suoni senza più suono » nella poesia di Giorgio Caproni*, in *Silenzio*, S. Zoppi Garampi ed., pp. 245-273.

[10] Le fragment correspond au cinquième « feuillet » d'Hypnos (R. Char, *Feuillets d'Hypnos*, Gallimard, Paris 1946). Sur les instances éthiques et esthétiques dans la poésie de Char, nous renvoyons à I. Ville, *René Char : une poétique de résistance. Être et faire dans « Les feuillets d'Hypnos »*, Presses Université Paris Sorbonne, Paris 2006 (cf. notamment, sur le symbole de la « lampe », p. 293).

[11] Cf. J.M. Baude, *La poésie d'Anne Perrier* : 'Cet air de flûte qui chancelle d'un silence à l'autre', in *Le silence en littérature – De Mauriac à Houellebecq*, F. Hanus – N. Nazarova ed., L'Harmattan, Paris 2013, pp. 127-138.

[12] Barbara Guest, *Nocturne* (1962), in *The Collected Poems of Barbara Guest*, Wesleyan University Press, Middletown (CT) 2008, p. 42. Cf. C. Desblaches, *Le silence pictural ou le bruit de l'imagination dans les poèmes de Barbara Guest*, in « *'Qu'il parle maintenant'...* », F. Ioos – V. Gannier ed., « Loxias », 33, http://revel.unice.fr/loxias/index.html/index.html?id=6722 (dernière consultation le 10 mai 2020).

la réponse ne faisant que renvoyer au fragment verlainien (« Toi, Seine, tu n'as rien. Deux quais et voilà tout », tiré de *Nocturne parisien*), que l'auteure met en exergue.

Une première issue de l'entre-deux qui distingue le silence se situe, donc, dans sa nature de topos littéraire réunissant la recherche morale et l'exploration formelle, pour aboutir à son appréhension comme voie de salut. Cependant, le silence se configure comme un espace-seuil à bien d'autres points de vue.

Intrinsèquement ambivalent, tant dans la vie quotidienne que dans sa représentation littéraire, le silence affiche deux orientations axiologiques antithétiques, qui entretiennent un équilibre instable ou qui s'opposent nettement entre elles. En tant qu'élément négatif, inspirant la crainte, il est lié aux motifs littéraires du *locus horridus* et de l'obscurité (*lucus a non lucendo*)[13], ainsi qu'à l'égarement que provoquent l'inconnu et l'immensité de son étendue temporelle et spatiale (*cf.* la fameuse affirmation de Blaise Pascal, contenue dans les *Pensées* et devenue quasiment proverbiale : « Le silence éternel des espaces infinis m'effraie... »). La fascination et le trouble que suscite le silence sont magistralement exprimés dans deux compositions d'Edgar Allan Poe : le court récit *Silence. A fable*, publié en 1838, et le sonnet *Silence*, composé en 1840, qui souligne la duplicité du silence et le désarroi qu'engendre cette ambiguïté :

> There are some qualities, some incorporate things,
> That have a double life, which thus is made
> A type of that twin entity which springs
> From matter and light, evinced in solid and shade.
> There is a two-fold Silence-sea and shore-
> Body and soul. One dwells in lonely places,
> Newly with grass o'ergrown; some solemn graces,
> Some human memories and tearful lore,
> Render him terrorless: his name's « No More. »
> He is the corporate Silence: dread him not!
> No power hath he of evil in himself;
> But should some urgent fate (untimely lot!)
> Bring thee to meet his shadow (nameless elf,
> That haunteth the lone regions where hath trod
> No foot of man,) commend thyself to God!

En même temps, le silence est ressenti, dans la vie réelle autant que dans la tradition littéraire, comme une donnée positive, entraînant des sensations douces et bénéfiques, favorables à la paix, à la réflexion, à l'abandon des amarres temporelles. Si on ne peut s'empêcher de songer, à ce propos, aux rêveries de Jean-Jacques Rousseau, dans les montagnes du Valais ou aux alentours du lac de Bienne, c'est le célébrissime poème *L'infinito* de Giacomo Leopardi (1819) qui nous servira d'illustration de cette valeur morale du silence :

> Sempre caro mi fu quest'ermo colle,

[13] Cf. M. Beer, *Parole e miti del silenzio nella poesia italiana*, in *Silenzio*, S. Zoppi Garampi ed., pp. 33-79.

e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e *sovrumani*
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo, ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Ce poème contient deux évocations du silence[14]. La première, déclinée au pluriel (« sovrumani silenzi ») suggère la multiplication d'espaces silencieux – ou l'itération de moments silencieux – et en dévoile la nature métaphysique, « surhumaine », associée qu'elle est à l'état de « profondissima quiete » produite par la libre errance de l'imagination (« io nel pensier mi fingo »). La deuxième occurrence (« infinito silenzio ») exprime, en revanche, la plénitude du souvenir et du sentiment de présence, qui parvient à annuler les séparations temporelles (l'éternel, les « morte stagioni », la saison « presente e viva, e il suon di lei »). Le mot-titre du poème, le substantif « infinito » devient, dans cette occurrence, un adjectif : il se mue donc en une qualité du silence. Cette qualité demeure par ailleurs paradoxale, parce qu'elle jaillit de la comparaison entre le silence et la voix du vent (« io quello infinito silenzio a quella voce vo comparando »). Or, c'est ce rapprochement quasiment oxymorique qui enfante la remémoration, où le passé et le présent se conjuguent (« e mi sovvien l'eterno, ... ») et la rêverie, libérée des bornes spatiales et temporelles, engendre la sensation d'un calme et doux « naufrage ».

Un autre entre-deux propre au silence se situe entre l'*absence* et la *présence.* Défini dans les dictionnaires comme une *absence* (absence de bruits aussi bien que de paroles)[15], le silence se rend sensible grâce aux sonorités qui l'entourent, aux mots qui l'encadrent et à l'écho muet de ceux qui sont tus. Le silence se présente, en ce sens, comme une sorte d'entrelacs, de mosaïque trouée, qu'on peut décrire par la métaphore de la *broderie*, c'est-à-dire d'une savante texture de vides et de pleins : Anne Simon définit ainsi le style proustien comme un silence

[14] C'est nous qui les avons soulignées dans le texte.

[15] Pour une analyse du traitement des entrées silence/silenzio dans les dictionnaires, voir : M. Margarito, *Le silence du dictionnaire*, in *Oralité dans la parole et dans l'écriture*, M. Margarito – E. Galazzi – Lebhar Politi M. ed., Libreria Cortina, Torino 2002, pp. 107-118 ; E. Bufacchi, *I confini del lemma silenzio*, in *La letteratura degli Italiani. Rotte, confini, passaggi*, Atti del XIV Congresso Nazionale dell'Associazione degli italianisti, A. Beniscelli – Q. Marini – L. Surdich ed., DIRAS, Genova 2012, https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-rotte-confini-passaggi/Bufacchi%20Emanuela_1.pdf.

savant, « *ouvragé*[16] », Pierre-Albert Jourdan parle d' « une solitude *ajourée*[17] », et Dayan Rosenman, décrivant les témoignages des survivants de la Shoah, évoque « un silence *ourlé* de mots[18] ». Par ailleurs, la nécessité de faire appel à une prolifération de mots pour restituer le silence confirme la nature de pointillé d'absences et présences qui le singularise. En effet, comme le remarque Merleau-Ponty, « [l]a description même du silence repose entièrement sur les vertus du langage[19] ». Autant que chez les mystiques[20], chez les poètes contemporains la saisie du silence incite à la création verbale[21], car elle forme l'objet d'un foisonnement de métaphores et d'autres figures[22], telles que l'oxymore, le paradoxe, voire l'adynaton. Pour montrer l'aptitude du silence à faire fuser les métaphores et les paradoxes, nous proposons ci-dessous un poème de Federico Garcia Lorca, où le silence devient un acteur mobile qui, en même temps, adhère, enfante et modèle le paysage et la posture des hommes :

El silencio

Oye, hijo mío, el silencio.
Es un silencio ondulado,
un silencio,
donde resbalan valles y ecos
y que inclina las frentes
hacia el suelo[23].

Enfin – en guise de corollaire des observations développées jusqu'ici – on peut constater que le silence revêt le rôle de seuil entre le *moi* et le *monde*. Il constitue une région fonciè-

---

[16] A. Simon, *L'arrière-plan de silence du style de Proust*, in A. Mura-Brunel – K. Cogard ed., *Limites du langage*, pp. 325-331.

[17] La métaphore est appliquée aux écrits que Philippe Jaccottet consacre à la peinture de Giorgio Morandi. Cf. E. Meunier, *Par la magie du silence*, in *Limites du langage*, A. Mura-Brunel – K. Cogard, ed., pp. 137-144.

[18] A. Dayan Rosenman, *Shoah, silence, écriture*, in A. Mura-Brunel – K. Cogard, ed., *Limites du langage*, pp. 239-245.

[19] Il s'agit d'une « note de travail » dans laquelle le philosophe s'interroge sur le rapport reliant le *cogito* tacite et le *cogito* langagier. Cf. M. Merleau-Ponty, *Le visible et invisible*, Gallimard, Paris 1964, p. 230.

[20] Les ouvrages historiques et anthropologiques cités ci-dessus (note 2) font de nombreuses références au silence dans les traditions mystiques. Le Breton, notamment, consacre à la question un long chapitre (ch. 5). La littérature spécifique est évidemment très ample et nous nous contentons de signaler ici : J. Rassam, *Le silence comme introduction à la métaphysique*, Artège-Lethielleux, Paris 2017 [1989] ; M. Baldini, *Elogio del silenzio e della parola*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2004 ; R. Sarah, *La force du silence. Contre la dictature du bruit*, Fayard, Paris 2016, ainsi que le recueil collectif : *Le forme del silenzio e della parola*, M. Baldini – S. Zucal ed., Morcelliana, Brescia 1990.

[21] Pour cette raison, Corrado Bologna parle du silence comme d'un « mitologema generativo » : C. Bologna, *Creazione e silenzio*, in *Silenzio*, S. Zoppi Garampi ed., pp. 13-31 (p. 20).

[22] Cf. *La retorica del silenzio*, C.A. Augieri ed., Milella, Lecce 1994 ; B. Mortara Garavelli, *Silenzi d'autore*, Laterza, Milano 2015. Pour ce qui est, notamment, de la métaphore : P. Paissa, *Entre cohérence et conflictualité : des métaphores pour qualifier le silence*, « Langue Française », 204, 4, 2019, pp. 53-69.

[23] Federico Garcia Lorca, *Poema de la seguiriya gitana (Cante Jondo)*, 1931 [1921], in F. Garcia Lorca, *Poema del Cante Jondo – Romancero gitano*, A. Josephs – J. Caballero ed., Cátedra, Madrid 1994.

rement transfrontalière, qui en même temps sépare et relie, une condition où se rejoignent le dedans et le dehors, puisque c'est dans le tréfonds silencieux de notre *moi* que l'écoute et l'observation de l'extérieur se muent en instances intimes. Parole (ou bruit) « en puissance », le silence s'impose comme un court et prometteur devenir, dont la substance essentielle est l'imminence[24]. On constate aisément cette prérogative du silence au théâtre, où il accompagne le point culminant de l'attente, gravide de possibles, tout en renforçant la signifiance potentielle qui se dégage du rideau fermé, lorsque les « toux rassemblées » font entendre, à la fois, le « mutisme qui se fait en nous » et la « présence insistante du corps », notre existence « rumorale[25] ». Par surcroît, dans le silence, la limite entre l'esprit et le corps s'estompe : si parler éloigne du sensoriel, se taire éveille les sensations corporelles. Quand on demeure silencieux, on est plus sensible aux bruits, aux odeurs, aux couleurs, ainsi qu'à leur harmonie fusionnelle. Un bref passage de Robert Walser montre comment le silence se fige en signe unitaire, fonctionnant comme le dénominateur commun des multiples perceptions qu'offre un spectacle naturel. Dans l'écriture, la vision d'un petit lac de montagne se transforme en paysage de l'âme : non seulement la description efface les limites ontologiques (le lac, la forêt ne sont plus que du silence coloré, l'eau devient le ciel, etc.) mais la beauté du cadre, qui est définie par le silence, invite aussi au silence, le langage s'avérant inadéquat à restituer la synesthésie de l'ensemble :

> Mais laissons-la parler elle-même (la beauté du petit lac) dans son exubérance coutumière : c'est un vaste silence blanc, lui-même bordé d'un léger silence vert ; c'est le lac et la forêt alentour ; c'est le ciel, un ciel bleu transparent, à demi couvert ; c'est de l'eau, de l'eau si semblable au ciel qu'elle ne peut être que le ciel, et le ciel de l'eau bleue ; c'est un doux silence bleu et chaud et c'est le matin, un beau, un beau matin. Je ne trouve pas de mots et pourtant il me semble que j'emploie déjà trop de mots[26].

C'est à partir de cette dimension d'entre-deux à facettes multiformes – un entre-deux qui est, en même temps, un entre-*plusieurs* – que nous allons maintenant considérer le rapport du silence et de la montagne.

2. *L'ascension de la montagne : la conquête d'un entre-deux*

La montagne est également un entre-deux : passerelle entre la terre et le ciel, elle occupe un espace qui nous surpasse en hauteur, mais qui peut tout autant s'étaler sous nos pieds, quand on a enfin atteint le sommet. Comme l'exprime efficacement le fragment de Carlo

[24] Pour une conception du silence comme « imminence » (« Le silence est l'espace où l'esprit se ramasse avant de s'élancer »), voir : J. de Bourbon Busset, *Le silence et la joie*, « Corps écrit », p. 14.
[25] Cf. C. Doumet, *La musique d'avant le commencement*, in *Limites du langage*, A. Mura-Brunel – K. Cogard ed., pp. 131-136 (p. 132). Un langage scénique qui valorise pleinement la potentialité du vide, de l'attente et du silence est celui de Claude Régy : cf. E. Van Haesebroeck, *Claude Régy, un théâtre au bord du silence*, in « *'Qu'il parle maintenant'...* », F. Ioos – V. Gannier ed., « Loxias » 33, http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6708 (dernière consultation le 10 mai 2020).
[26] R. Walser, *Retour dans la neige*, trad. fr. de G. Hauchidar, Éd. Zoé, Chêne-Bourg 1999, p. 80.

Michelstaedter que nous avons mis en exergue de notre étude, la montagne est un pays à conquérir, mais elle est aussi un territoire conquis et subitement perdu. Dès lors, c'est un lieu sans cesse imaginé, rêvé et offert à la représentation, comme le sont la montagne Sainte-Victoire pour Cézanne ou le Fuji Yama pour Hokusaï et les paysagistes japonais.

En outre, autant que le silence, la montagne est un topos mythique et littéraire. En effet, elle peut représenter tant le centre du monde (comme le montre efficacement la montagne du Purgatoire, symétrique du gouffre de l'Enfer, dans l'imaginaire dantesque) que la pointe de l'univers la plus proche de Dieu. Par là, la montagne est le terrain des épiphanies divines : l'Olympe pour les Grecs, le Mont Sinaï pour Moïse, le Mont Carmel pour le prophète Elie, etc.

L'ascension vers les cimes représente donc un acte initiatique et paradigmatique. D'un côté, la montée représente la victoire, le dépassement des bornes humaines : le long du chemin qui monte, on savoure l'attente, la tension vers le but à atteindre. De l'autre, l'ascension est un événement voué à se muer rapidement en son contraire, puisque l'aller implique déjà le retour, la descente, et que la transformation du présent en souvenir s'y opère à fleur de conscience.

Or, c'est en franchissant silencieusement la pente montagneuse qu'une métamorphose se produit dans notre conscience. Une expérience réellement vécue d'élévation physique et spirituelle vers le sommet est constituée par l'ascension du Mont Ventoux de Pétrarque, que le poète décrit dans une lettre au Père augustinien Dionigio da Borgo San Sepolcro[27]. Un autre témoignage très intense, expression allégorique d'une expérience mystique, est représenté par la *Subida al Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz (1577).

Si, dans ces exemples classiques, l'ascension correspond à un rapprochement progressif de Dieu, dans les deux récits sur lesquels nous souhaitons nous concentrer ci-dessous, le sentiment du sacré et de l'éternel s'enracine, par contre, profondément dans l'humain. Toutefois, le silence occupe, dans tous les cas, une place centrale dans la narration.

3. *Albert Camus,* Le vent à Djémila *(1936) et Peter Handke,* La Leçon de la Sainte-Victoire *(1980)*[28]

Aucun indice ne prouve que Peter Handke, relatant en 1980 sa double ascension de la montagne Sainte-Victoire, sur les traces de Cézanne, ait connu le bref texte qu'un très jeune Albert Camus avait consacré, une quarantaine d'années auparavant, à sa montée au plateau de Djémila, en Algérie. Par ailleurs, les deux récits ont, dans leur ensemble, une texture et une longueur sensiblement différentes[29]. Ils présentent néanmoins de nombreuses

[27] Il s'agit de la IV lettre de la section *Familiares* de l'épistolaire en latin de Pétrarque.

[28] Albert Camus, *Le vent à Djémila*, in *Noces* (suivi de *L'Été*), Gallimard, Folio, Paris 1959 [1938], pp. 23-32 ; Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire / La leçon de la Sainte-Victoire*, Gallimard, coll. Folio bilingue, Paris 1991[1984]. Toutes les citations sont tirées de ces deux éditions et sont indiquées par les numéros de pages, précédés des sigles *VD* pour le récit de Camus et *LSV* pour celui de Handke.

[29] Le texte de Handke est plus long que celui de Camus, qui ne compte qu'une dizaine de pages. Il possède, en outre, une articulation plus complexe, parce que le récit évoque plusieurs souvenirs autobiographiques et

analogies, notamment à l'égard du rôle qu'y joue le silence. Nous avons déjà effectué une comparaison de ces textes dans un article publié en 2014[30] : aussi, nous bornerons-nous à reprendre, ici, quelques points essentiels de notre analyse.

D'abord, la montée représente, tant dans le témoignage de Camus, que dans celui de Handke, une véritable « leçon » morale. Présent dès le titre du texte de Handke (*Die Lehre der Sainte-Victoire*)[31], le mot « leçon » est ensuite proposé à deux reprises et toujours relié à l'idée du cheminement accompli : « le chemin que nous prenions chaque fois qu'il (mon grand-père) m'emmenait quelque part m'est resté comme une leçon » (*LSV*, p. 57) ; « C'est de ce trajet-là que je tire le droit d'écrire une leçon de la Sainte-Victoire » (*LSV*, p. 101). De manière moins prévisible, le mot « leçon » apparaît également dans le texte camusien, où il se situe tant au début, simultanément à l'apparition des ruines :

> Lorsque surgit enfin sur un plateau aux couleurs éteintes, enfoncé entre de hautes montagnes, son squelette jaunâtre comme une forêt d'ossements, Djémila figure alors le symbole de cette leçon d'amour et de patience qui peut seule nous conduire au cœur battant du monde (*VD*, p. 24).

qu'à la fin du récit, relayé par le synonyme « enseignement » : « ... je m'attache au sort des hommes qui vivent, au lieu de contempler le ciel qui dure. (...) Et le chant triste des collines de Djémila m'enfonce plus avant dans l'âme l'amertume de cet enseignement » (*VD*, p. 31).

Le sens de la leçon dans les deux ouvrages est d'ailleurs fort semblable. C'est le sentiment de la présence et de la plénitude de l'être là, dans un endroit à la fois physique et métaphysique, perçu et vécu comme une sorte de *aleph* borgésien, lieu de l'union du moi et des choses, centre virtuel de l'univers. À l'évocation du « cœur battant du monde » de Camus fait écho le « centre du monde » que Handke relie à la quête cézannienne : « Devant la Sainte-Victoire (...) je me trouvai au milieu des couleurs, je pensai : 'Le centre du monde n'est-il pas où a travaillé un grand artiste (...)' ? » (*LSV,* p. 71).

Dans un récit comme dans l'autre, l'ascension est l'occasion d'une méditation sur le destin de l'homme et, inévitablement, sur la mort. Toutefois, le caractère inéluctable de la mort est comme surmonté, voire délibérément écarté, la « leçon » résidant dans la négation de la fin. Au refus camusien de « tous 'les plus tard' du monde », à la faveur de la « richesse présente » (*VD*, p. 27), se nourrissant de la certitude de la mort dont témoignent les vestiges de la cité romaine, fait ainsi écho la constatation de Handke : « qu'il faille mourir, ce sera toujours ce qui me guidera » (*LSV,* p. 41). Pour les deux écrivains,

---

juxtapose trois expériences d'ascension, dont deux de la montagne cézanienne et une dernière d'une colline près de Salzburg.

[30] P. Paissa, *Silence et « instant d'éternité » dans « Le vent à Djémila » de Camus et dans « La leçon de la Sainte-Victoire » de Peter Handke*, « Alkémie », 1/13, 2014, pp. 195-210.

[31] Nous citons les passages de Handke dans la traduction française qu'en donne Georges-Arthur Goldschmidt, qui était un ami de Handke. Par ailleurs, c'est dans ce texte même que l'écrivain autrichien, admirateur de Cézanne et lecteur assidu, entre autres, de Balzac et de Flaubert (mentionnés dans ce récit), avoue ce que représente pour lui la langue française : « je découvris combien le français (en tant que culture) était devenu pour moi ce lieu qui m'avait toujours manqué et où je me sentais chez moi » (*LSV*, p. 97).

l'indication est de reconnaître le plus haut prix aux choses les plus simples : avant tout, les couleurs, qui jouent un rôle essentiel dans les deux témoignages[32], ensuite la « terre[33] » et, plus largement, « ce qui est » (*LSV,* p. 41). Les interrogations que suscite, chez Camus, l'éperon rocheux de Djémila : « ...tout ce qui est simple nous dépasse. Qu'est-ce que le bleu et que penser du bleu ? C'est la même difficulté pour la mort. De la mort et des couleurs, nous ne savons pas discuter. », *VD*, p. 29) résonnent dans les réflexions que Handke consacre à l'art de Cézanne :

> Avec le temps, son seul problème, ce fut la 'réalisation' de l'innocence et de la pureté terrestre : la pomme, le rocher, un visage humain. La réalité, c'est donc l'accès à la forme et celle-ci n'est pas regret de ce qui est anéanti par les alternances de l'histoire, mais elle transmet, dans la paix, ce qui est (*LSV,* p. 41).

Dans les deux récits, le retour se présente comme une destinée inévitable, une sorte de métonymie de la condition humaine. Chez Camus, il représente un trait intrinsèque de Djémila : « Ce n'est pas une ville où l'on s'arrête ou que l'on dépasse. Elle ne mène nulle part et n'ouvre sur aucun pays. C'est un lieu d'où l'on revient[34] » (*VD*, p. 24). Chez Handke, le retour est un thème dominant et la résultante de la narration, qui se clôt par l'évocation d'une dernière montée, faite à Salzbourg (à la forêt de Morzg, près de la colline de Hellbrunn), offrant à l'auteur la certitude de pouvoir trouver partout sa propre Sainte-Victoire et d'en revenir, apaisé et enrichi. Le retour, motif évoqué à plusieurs reprises et avec des valeurs diverses dans *La leçon de la Sainte-Victoire*, forme l'objet de la conclusion du récit, dans laquelle le mot donne lieu à une longue anaphore :

---

[32] Camus associe les couleurs à la mort. Il les saisit toujours sur le point de s'effacer, tant par la lumière aveuglante du matin que par la clarté voilée du crépuscule : les couleurs sont « éteintes » et la « ville squelette » est « jaunâtre » dès sa première apparition (p. 24) ; à mesure que le jour avance, les montagnes « grandissent, en devenant violettes » (p. 24) et, plus tard, elles apparaissent « pâles » (p. 26) ; au coucher du soleil, des ombres et « des cendres descend[ent] du ciel » (p. 27), si bien que Djémila symbolise, en même temps, « la mort de l'espoir et des couleurs » (p. 28). Chez Handke, le motif des couleurs est encore plus fortement symbolique, car il préside à la conception de l'art se dégageant de la leçon cézanienne. La question se pose donc dès l'incipit du récit, car l'écrivain avoue avoir eu, par le passé, des troubles dans la perception des différences chromatiques : « Distinguer et plus encore désigner les couleurs m'a toujours été très difficile » (*LSV*, p. 27) alors que, une fois prise la décision de revenir en Europe et de se consacrer à l'écriture, la vision des couleurs devient nette et familière : « Puis, un jour, dans les couleurs, je me suis senti chez moi » (*LSV*, p. 25). Reprises tout au long du texte, les références aux couleurs en résument ainsi le sens fondamental.

[33] L'invitation à tourner ses regards vers la terre, le sol, les pierres, au lieu de s'élancer vers le ciel et ses régions inconnues, est un autre élément commun aux deux ouvrages. Les deux textes opposent constamment le sort humain, le « poids » de la vie, « cet homme lourd comme la terre » (*VD*, p. 29) au vol libre des oiseaux et à la contemplation du ciel (*VD*, p. 31). Chez Handke, l'incitation que le poète adresse à lui-même est, en ce sens explicite : « 'En présence de la beauté, ne pense pas toujours à des comparaisons avec le ciel. Regarde la terre, plutôt. Parle de la terre ou de ce simple endroit. *Nomme*-le avec ses couleurs.' » (p. 105, italiques et guillemets dans le texte original).

[34] Sur le thème et la fascination du retour, on peut voir aussi une autre réflexion que Camus consacre à son Algérie natale : *Retour à Tipasa*, in A. Camus, *Noces* (suivi de *L'été*), pp. 155-168.

> Aspirer de l'air et s'éloigner de la forêt. Retour auprès des hommes d'aujourd'hui ; retour aux places et aux ponts ; retour aux quais et aux passages ; retour aux terrains de sport et aux informations ; retour aux cloches et aux magasins ; retour à l'or resplendissant, au jeté des plis. À la maison, le regard de deux yeux (*LSV*, p. 195).

L'acceptation du retour et l'exercice patient de l'écoute et de la répétition permettront d'acquérir ce que Camus appelle « la lucidité » (*VD*, pp. 26 ; 32), c'est-à-dire la condition fondamentale pour se consacrer à l'écriture, en bâtissant ainsi un « chemin de rondins » que d'autres pourront parcourir, suivant la très touchante métaphore de Handke (*LSV,* p. 105).

Or, c'est le silence qui forme, dans l'expérience de Camus, autant que dans celle de l'écrivain autrichien, le cadre fusionnant avec le paysage, ainsi que l'élément catalyseur de l'enseignement moral, puisque c'est le silence qui favorise la transmutation du moi, des choses, des mots et du monde, jusqu'au point de les faire quasiment coïncider, tout en amenuisant l'espace d'entre-deux.

Si le sommet de Djémila est, dès l'incipit du récit camusien, l'endroit où s'opère une annulation des contraires (la mort et la naissance, les bruits et leur cessation), le silence est d'emblée le principe qui permet cette inversion et le sentiment d' « équilibre », qui en dérive :

> Il est des lieux où meurt l'esprit pour que naisse une vérité qui est sa négation même. Lorsque je suis allé à Djémila, il y avait du vent et du soleil, mais c'est une autre histoire. Ce qu'il faut dire d'abord, c'est qu'il y régnait un grand silence lourd et sans fêlure – quelque chose comme l'équilibre d'une balance. Des cris d'oiseaux, le son feutré de la flûte à trois trous, un piétinement de chèvres, des rumeurs venues du ciel, autant de bruits qui faisaient le silence et la désolation de ces lieux (*VD*, p. 23).

À l'instar d'autres facteurs primaires (le vent, le soleil, la lumière), le silence est, en effet, la condition qui exalte la perception du moi et qui, d'un même mouvement, la dissout, de manière que le moi cède la place à « l'homme ». Par ailleurs *je*, dispersé « aux quatre coins du monde », s'identifie avec le paysage, tout en balayant le sentiment, éminemment humain, de l'attente :

> Et l'on se trouve là, concentré, mis en face des pierres et du silence, à mesure que le jour avance et que les montagnes grandissent en devenant violettes. (...) Dans cette grande confusion du vent et du soleil qui mêle aux ruines la lumière, quelque chose se forge qui donne à l'homme la mesure de son identité avec la solitude et le silence de la ville morte. » (*VD*, p. 24) (...) Bientôt, répandu aux quatre coins du monde, oublieux, oublié de moi-même, je suis ce vent et dans le vent, ces colonnes et cet arc, ces dalles qui sentent chaud et ces montagnes pâles autour de la ville déserte. (...) Oui, je suis présent. (...) Car pour un homme, prendre conscience de son présent, c'est ne plus rien attendre (*VD*, p. 26).

De manière analogue, pour Handke, le silence constitue ce seuil qui, suspendu entre l'absence et la présence, les bruits et l'effacement des bruits, renforce le sentiment de sa propre

identité et, en même temps, permet de s'en libérer. Tant la première expérience d'ascension de la Sainte-Victoire (pendant l'été 1979), que la deuxième (l'hiver suivant), se singularisent par l'inversion des signes (silence *vs* mots prononcés ; silence *vs* bruits estompés) et, parallèlement, par la dématérialisation du moi (qui n'est plus « personne ») et par la dissolution du temps qui normalement l'encadre :

> J'aspirais l'odeur des arbres et je pensais « Pour toujours ». Je m'arrêtai et notai : « Il y en a des choses possibles, maintenant – Silence sur la route de Cézanne. » (*LSV*, p. 69) (...) Pas d'auto sur le trajet. Un silence où le moindre bruit faisait l'effet de mots prononcés. Je marchais avec une lenteur délibérée dans le blanc de la montagne. Qu'y avait-il ? Il n'arrivait rien. Et rien n'avait besoin d'arriver. J'étais délivré de toute attente et loin de toute ivresse (*LSV,* p. 79).

> ... et quelque chose, le paysage ? la vue ? devint plus soutenu, chaque détail, rond et net ; un silence où le moi coutumier n'était plus personne (*LSV*, p. 107). Peu à peu le silence se fit sur le plateau, si bien que les petits bruits venus des diverses plaines arrivaient comme des sonneries de cloches (...) et l'idée d'un chant d'oiseau devint ce chant même[35] (*LSV*, p. 159).

Ce que Handke appelle « le *nunc stans* : l'instant d'éternité » (*LSV,* p. 25) se traduit dans une écriture où les figures de l'anti-réel et de l'anti-doxique, telles que les synesthésies, les paradoxes, l'oxymore, deviennent parfaitement plausibles. C'est ce que montre l'image paradoxale de la « toupie éternelle », qui décrit les arbres ayant poussé dans une cassure située entre deux crêtes de la montagne. La fissure rocheuse et la petite forêt forment un point qui avait déjà hanté Cézanne et que Handke saisit, dans son essence de frontière labile entre le mouvement et l'immobilité, grâce à un compte rendu synesthésique :

> Le bleu du ciel au-dessus de la croupe des collines devint chaud et le sable sur la partie dénudée incandescent. A côté, sur la partie boisée les corps des pins, tronc à tronc, d'un vert multiple, les zones d'ombre foncées entre les branches comme les rangées de fenêtres d'un lotissement à flanc de coteau qui s'étendrait au monde entier : chaque arbre de la forêt, visible, tournant immobile, toupie éternelle ; et toute la forêt (et le grand lotissement aussi) tournait et se tenait immobile (*LSV,* p. 163).

Chez Camus c'est également la texture rhétorique qui restitue l'unicité d'une expérience profondément ancrée dans la finitude humaine et, en même temps, la transcendant. En haut de la colline de Djémila, la « peau » (espace-frontière s'il en est) est desséchée par le vent : du coup, elle n'arrive plus à déchiffrer « l'écriture du monde » et le sujet perd conscience « du dessin que traçait [s]on corps ». Au moment de quitter l' « ardente nudité » de la cité antique, celle-ci représente, conjointement, l'empreinte d'une civilisation

[35] Dans sa préface, Erika Tunner avance l'hypothèse que le chant de l'oiseau représente, dans le récit de Handke, un souvenir rilkéen (*LSV*, préface, p. 13). Ce qui est certain, c'est qu'il en constitue un motif récurrent. De surcroît, il s'agit là d'un autre élément qui trouve son pendant dans le texte de Camus.

de conquérants et l'endroit qui en dévoile toute la caducité. Face à ce constat à l'axiologie double, le silence se fige dans l'oxymore synesthésique du « cri de pierre » :

> Le miracle, c'est que les ruines de leur civilisation (des Romains) soient la négation même de leur idéal. Car cette ville squelette, vue de si haut dans le soir finissant et dans les vols blancs des pigeons autour de l'arc de triomphe, n'inscrivait pas sur le ciel les signes de la conquête et de l'ambition. Le monde finit toujours par vaincre l'histoire. Ce grand cri de pierre que Djémila jette entre les montagnes, le ciel et le silence, j'en sais bien la poésie : lucidité, indifférence, les vrais signes du désespoir ou de la beauté (*VD*, p. 32).

4. *Conclusion*

Les récits analysés dans la deuxième partie de notre étude confirment pleinement ce que nous avons, sans doute trop rapidement, esquissé dans la première. S'il existe, en principe, un silence de l'*avant* ou de l'*après-coup*, c'est-à-dire un silence anticipatoire et un silence réactif, nous nous sommes concentrée, dans cet article, sur le silence de l'*entre-deux*. Notre analyse a montré que la dimension interstitielle représente, à la fois, un élément constitutif du silence et de l'espace physique et mental que celui-ci occupe. Relatant une épreuve de dépassement des limites humaines comme l'ascension de la montagne, les textes de Camus et de Handke présentent plusieurs échos des instances et des motifs auxquels nous avons fait allusion dans le premier paragraphe : la concentration sur la pure réalité des choses les plus élémentaires (les pierres, les arbres, la lumière, les couleurs, les bruits, etc.), ainsi que la propension à les saisir, en un temps, pour ce qu'elles *sont*, dans leur présence au monde, et pour ce qu'elles peuvent devenir, lorsqu'elles s'intègrent au paysage de l'âme, avant de se fixer, finalement, en parole écrite. Trois issues résultent de l'action de parcourir l'espace intermédiaire qu'est la montée vers les sommets : le *souvenir*, le *retour* et *l'écriture*. Et ces aboutissements, qui se réalisent *par* et *dans* le silence, désignent, à leur tour, des entre-deux : le *souvenir*, car il s'agit d'une entité à jamais suspendue entre le présent et le passé ; le *retour*, parce qu'il exprime un acte de répétition, tout en étant inscrit, dans l'ascension, comme un destin inéluctable ; l'*écriture*, enfin, car c'est là un processus qui, le moment venu, se clôt pour l'écrivain et s'ouvre pour l'Autre, le lecteur.

Les ouvrages qui nous ont occupée témoignent ainsi, en dernier lieu, du rôle que joue le silence dans la création verbale. A la lisière du corps et de l'esprit, de l'absence et de la présence, celui-ci accentue la capacité de percevoir le monde comme un immense « dictionnaire hiéroglyphique », selon la puissante image baudelairienne[36], et de le convertir en *forme*, essentielle et transmissible.

Or, dans cette transmutation, c'est encore le silence qui s'avère indispensable : celui qui se fait en nous-mêmes, cet équilibre si difficile à atteindre, qui règne dans notre for inté-

[36] C. Baudelaire, *Puisque réalisme il y a*. (*Œuvres complètes*, Seuil, Paris, p. 448). Autant que Camus, qui fait allusion à « l'écriture du monde », Handke parle des « pins, des blocs de rochers » qui lui étaient apparus comme des « caractères d'écriture entremêlés, aussi nets qu'indéfinissables » (p. 115).

rieur quand on parvient à faire taire les bruits, les passions, les inquiétudes du quotidien et que la remémoration peut évoluer en recréation du monde vécu ou rêvé. L'écriture est alors ce travail patient et silencieux, ce tête-à-tête avec les mots qui débouche inévitablement sur un large mouvement de *figuration*[37], culminant dans ces authentiques *défis* rhétoriques que sont les figures intermédiaires, situées entre le possible et l'impossible, le vécu et l'imaginaire : la synesthésie, le paradoxe, l'oxymore.

Au moment de conclure, nous souhaitons rappeler une autre expérience d'ascension qui aboutit fatalement à l'écriture : celle de la cime du Mont Ventoux qu'accomplit Pétrarque le 26 avril 1336[38]. Une fois rentré à l'auberge de Malaucène, le poète éprouve l'urgence d'écrire une lettre à son directeur spirituel, le Père Dionigio da Borgo San Sepolcro. Celui-ci avait fait cadeau au jeune Pétrarque des *Confessions* de Saint-Augustin, un livre fondamental pour la formation du poète qui, une fois atteint le sommet du mont, en lit un passage. Le silence dont Pétrarque fait état, dans la célèbre épître adressée au Père augustinien, est justement un silence de l'entre-deux, car il suit la lecture et précède l'écriture : c'est le silence qu'il garde dans sa conscience, pendant la descente, quand il décide de ne plus adresser la parole à personne[39] et de détourner sur lui-même ses « regards intérieurs », la parole de Saint-Augustin lui ayant « fourni une ample occupation muette[40] ».

Puisque l'enseignement contenu dans ces quelques lignes est toujours actuel et qu'il recèle le sens ultime de la réflexion sur le silence que nous lèguent tant les textes de Camus et de Handke que la longue tradition littéraire à laquelle nous avons fait ici brièvement allusion, nous proposons ce passage en guise de conclusion :

> Les hommes s'en vont admirer les cimes des montagnes, les vagues de la mer, les vastes cours des fleuves, les circuits de l'Océan, les révolutions des astres et ils se délaissent eux-mêmes[41].

[37] Nous utilisons ce terme dans le sens de E. Danblon, *L'Homme rhétorique*, Cerf, Paris 2013.

[38] L'importance de cet épisode dans le choix de Pétrarque de se vouer à l'écriture est soulignée par J.M. Agasse, *Umbra montis, umbra mortis : Pétrarque au Ventoux*, « Pallas », 75, 2007, pp. 89-103.

[39] Pétrarque était en compagnie de son frère Gherardo et de deux domestiques.

[40] Pour une réflexion sur le rôle du silence dans cette lettre, nous renvoyons à A. Tripet, *Pétrarque, la parole silencieuse*, « Italique », VIII, 2005.

[41] Saint-Augustin, *Confessions*, X, 8, cité dans : Pétrarque, *L'ascension du Mont Ventoux*, traduite pour la première fois par V. Develay, Librairie des Bibliophiles, Paris 1823, p. 31.

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

ANNO XXIX - 1/2021

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)
web: www.educatt.it/libri/all

ISSN 1122 - 1917

9 788893 358309